合璧:论诗书画形式的独特媒介性

李 晓 愚

(南京大学 新闻传播学院, 南京 210093)

摘　要: 诗书画合璧的艺术形式是中国画所独有的,对中国文化有着持续、深刻的影响。现有研究大都把图文结合的中国画视为静态“文本”,但其本质是一种“媒介”:它在一个平面画卷上构建了一个或多个具有开放性、关联性的跨时空场域,使文人士大夫得以在其中展开丰富的文化实践:呈现自我、回馈他人、巩固友谊、彰显品味、生产并传播知识,等等。这些实践也不断改变着画作的面貌、含义、功能和价值。以媒介视角考察图文结合的中国画,将之视为一个历时性的、变动的场域,当研究的焦点从文本转向文本背后的行动者——艺术家、观看者、鉴藏者以及他们之间的关系时,中国艺术的独特媒介功能也得以显现。

关键词: 中国画;媒介;诗书画合璧

中图分类号:J 212　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2021)04-0112-10

四十多年前,英国艺术史家苏利文(Michael Sullivan)出版了一本介绍中国艺术的小书——《三绝:中国绘画、诗歌与书法》(*The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy*)。他坦言此书试图回答一个问题:中国人为什么要在他们的绘画上写字?①这个看似普通的问题从一个“文化他者”的视角提醒我们:这种诗书画结合的形式实乃中国艺术独特之发明——只有中国画上才有诗文题跋,西方绘画既不曾也不能如此。同样是欣赏绘画,西方惯用的表述是“看画(look at a picture)”,而中国人却说“读画(read a picture)”②,正是因为中国画上往往不只有图像,还有题跋、印章等文本信息。③考察绘画的诗文题跋,有两种不同视角:若从中国美术传统内部出发,图文结合是一种“惯例”,我们对之习以为常,却也可能习焉不察;但若将之放在全球美术的视野中去看,绘画中的图文结合则成为一种特色鲜明的“创新”,是中国美术区别于其他地区美术传统的一种独特现象。本文将从“媒介”视角出发对中国画加以考察,探讨如下问题:1. 为什么要用“媒介”视角研究中国画? 2. 与其他艺术媒介相比,中国画最独一无二的特征是什么? 3. 诗文题跋如何成就了中国画的独特媒介性?

一、从“文本”到“媒介”

中国画诗文题跋研究的重要性自不待言,但似乎也是个略显陈旧的选题,相关研究成果着实丰富:

收稿日期:2020-12-12

作者简介:李晓愚,女,江苏南京人,南京大学新闻传播学院副教授。

基金项目:本文系国家社科基金冷门“绝学”项目“海外藏中国古版画的整理与研究”(项目编号:19VJX171),“中央高校基本科研业务费专项资金资助”(项目编号:011014370118)阶段性成果。

① Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy* (revised version), New York: George Braziller, Inc., 1999, pp.11-14.

② 美国大都会艺术博物馆亚洲艺术部主任何慕文(Maxwell K. Hearn)撰写的中国书画精品导览,就以《如何读中国画》为题。参见 Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Paintings*, The Metropolitan Museum of Art, 2008.

③ 广义上的“中国画诗文题跋”涵盖了绘画作品上的所有文字:既有画家本人题写的,也有观看者题写的;既包含与绘画同时创作的文字,也包含在绘画创作之前或之后题写的文字;既包括画作本幅上的文字,也包括画作附页上的文字;既包括诗文,也涵盖画目和名款。参见阮璞:《中国画诗文题跋浅谈》,《画学十讲》,香港:天马出版有限公司 2005 年版,第 193—194 页。

或对诗画合璧这一特殊样式的来龙去脉进行简要描述,或对古典诗歌与绘画的内在关系展开细致探讨,或从美学角度出发研究诗书画结合的艺术特质,或从文学角度切入研究题画诗的创作与欣赏。尽管绝大部分的论著专注于诗文题跋的审美功能,不脱“诗中有画,画中有诗”的套路,也有少数研究注意到了图像与文本合一作品背后的实用功能。①然而,现有研究大都把中国画视为一个静态的“文本(text)”,从内部视角出发,对文本中图像与文字元素间的互动,以及由此产生的风格和意涵等问题展开分析。文本路径关注“图画是什么”“形式内容如何”“意义何在”等问题,但它在解释以下问题时却力不从心:与画作相关的行动者是谁?他们如何围绕画作展开丰富的实践?更重要的是,在此过程中创造出了何种关系?促成了怎样的社会交往?要回答这些问题,最好的办法是借助“媒介(media)”的视角。

媒介不只是一种手段或工具,传播学学者黄旦指出,媒介是有“媒”有“介”,“媒”意为居中(中介机构或中间物),“介”强调交接转化。媒介是连接、触发与转变的不断运作,“故凡是媒介,必是从关系着眼”,“之所以习惯于将某种技术和机构命为媒介,在于预先已设定其为‘实现跨时空社会交往’”。②图文结合的中国画是一种独特的媒介:它既是处于居中的位置的“媒”——连接着画家、不同时代的观看者、收藏家等诸多行动者,也是能触发转变的“介”——促使与之相关的行动者实现跨时空社会交往,并在此过程中建立、加固、改变他们之间的关系。我们不妨以倪瓒的《竹石霜柯图》为例,来分析中国画的媒介性。

《竹石霜柯图》上绘有坡石、枯木与幽篁,除了图画之外,还有用行、草等不同书体题写的七通跋语。只要对题字者的身份略作考察,便可了解此画作为“媒”的居中功能。其一,这幅画居于画家的“现实之我”与“理想之我”的中间。倪瓒生活在元末明初,当时江南陷入战乱,他散尽家财,扁舟箬笠,四处流浪。《竹石霜柯图》便创作于这一时期。在画作右上方是他题写的五言诗:

> 十一月一日,灯下戏写竹石霜柯,并题五言:久客令人厌,为生只自怜。每书空咄咄,聊偃腹便便。野竹寒烟外,霜柯夕照边。五湖风月迥,好在转渔船。云林子。

窠木竹石是倪瓒绘画中最常见的题材,常常被用于应付不同的社交情境,他曾画过两枝竹子庆贺朋友喜得贵子,也曾画《枯木竹石图》当作借住朋友寓所的回报。③一种视觉图像可能具有多重意涵,需要文字予以“锚定”。在《竹石霜柯图》中,倪瓒通过题写诗文,将窠木竹石的意义锁定于不屈与自得,使之成为自己漂泊心境的写照:“每书空咄咄”借用《世说新语》中殷浩遭免官后对空书字的典故,表达对纷乱时局的愤慨与惊诧;“聊偃腹便便”则借《后汉书》中大肚子边韶的趣事,对寄居生活加以自嘲。因此,我们可以将此画看作倪瓒抒发自我情感的媒介,它居于现实中流浪之我与理想中孤傲之我的中间。其二,这幅画居于画家和他的朋友们之间。画作的上方有倪瓒的好友钱惟善、杨维桢分别题写的七言诗。二人的诗作和书法既增加了作品的艺术价值,又与倪瓒的画与诗形成互文,更加生动全面地传达出倪瓒的性格(杨维桢“懒瓒先生懒下楼,先生避俗如避仇”)和生活状态(钱惟善“去年溪上泊轻舟,笑弄沧波狎海鸥”)。其三,这幅画还居于画家和他的赞助人之间。据画作后来的收藏者、清初书画家笪重光推测,此画很可能是为曹知白绘制的,杨维桢在题跋中称“老铁在素轩醉笔”,素轩就是曹知白家的书斋。

---

① 古代诗画关系及题画文学的开拓性研究包括钱锺书的论文《中国诗与中国画》、日本学者青木正儿的论文《题画文学之发展》、潘天寿的著名演讲《中国画题款研究》以及阮璞的《中国画诗文题跋浅谈》等。近十余年来,公开发表的关于中国诗与中国画的论著数量之大更是超乎想象,正如陈正宏指出的“中国文学与绘画的关系俨然已成古典文学研究中的‘显学’之一”(陈正宏:《诗画合璧史丛考》,杭州:中国美术学院出版社 2019 年版,第 1 页)。陈正宏的《诗画合璧史丛考》是中国画诗文题跋研究的最新成果,此书将绘画放置到具体历史语境中考量,注意到了诗画合璧的实用功能。

② 黄旦:《听音闻道识媒介——写在“媒介道说”译丛出版之际》,《新闻记者》2019 年第 9 期,第 46—50 页。

③ 孙承泽:《庚子销夏记》,上海:上海古籍出版社 2011 年版,第 42 页。

曹氏是一位优秀的画家,也是松江地区的一位巨富。①据《松江府志》记载,倪瓒“寓松,在曹知白家最久”②。如果笪重光的推测正确,那么倪瓒可能将《竹石霜柯图》送给曹知白,他虽声称自己“久客令人厌,为生只自怜”,却理性地制作了这件礼物,作为曹氏为自己提供食宿庇护的回报。最后,这幅画还居于历代的鉴藏家之间。清初的几位文人王时敏、笪重光、高士奇都在画上留下了题跋,谈论欣赏此画的心得。后来,另一位身份特殊的藏家——乾隆皇帝也加入了讨论。他们以诗文题跋的方式讨论《竹石霜柯图》的内容、风格、创作背景、艺术价值、第藏轨迹,简直就是一个小型学术研讨会。不过须注意的是,这个研讨会并非在同时同地举行,而是跨越时空的。

作为一种媒介,《竹石霜柯图》的中介作用不仅仅只是“处于中间位置的”,它还对通过中间项的两者起作用。③也就是说,这幅画不仅处于画家、朋友、赞助人、鉴藏家等一干人之中,将他们连接成网,还激发了各种关系的转变:画家的现实自我与理想自我的关系通过诗画的互文、友人的肯定得以强化;三位朋友的诗作出现在同一画面上巩固并彰显了他们的友情——同时在同一幅画上题字往往表明题跋者具有亲近的关系或相似的信仰;画家将画作当成礼物,以优雅的方式偿还了对庇护者的人情债务;不同时期、不同地域、不同身份的鉴藏家,虽然现实中不可能碰面,却通过在同一幅画上题写跋语,实现了跨时空的文化交流。作为“品位中间人”的鉴藏家们对画家及其朋友们的图画、诗文、书法进行品评,这些题跋既显示了鉴藏者的眼力,也生产、传播了艺术史知识,更重要的是,它们还不断塑造着后世观看者与画作的关系。题跋显示出这件历经岁月沧桑的艺术品是“流传有绪”的,它帮助观者把作品镶嵌进历史之中,看清它怎样在时间和空间中一步步走近我们。合理的流传过程自然也增添了艺术品的价值,使它更加可靠可珍。④

在分析了《竹石霜柯图》所连接的各种行动者及其关系之后,我们可以更清楚地发现,这种包含图像与题跋的绘画当然是一个文本,但究其本质它是一种媒介:文人士大夫运用综合的技术手段(书法、绘画、诗文技巧的融合、对毛笔和纸张的熟练使用),借助这一媒介开展丰富的文化实践:呈现自我、回馈他人、巩固友谊、彰显品位、生产并传播知识,等等。在这一过程中,文人士大夫们实现了跨时空的社会交往,产生出种种复杂变动的精神关系。如果说文本路径是将图画视为一件特定时空中静态的物品,媒介路径则将图画视为一个历时性的、变化中的场域;文本路径的焦点在图画本身,媒介路径的焦点在与图画相关的一切行动者及其关系。一旦从媒介视角考察图文结合的中国画,那么研究的焦点就从静态的“文本”转向动态的“实践”,从研究“符号的意义”转向“符号的能动性”,而中国绘画的独特传播现象也得以显现。

二、画卷上的跨时空传播场域

把包含诗文题跋的中国画视为一种媒介,就必须回答一个问题:与其他艺术媒介相比,它最独一无二的特征是什么? 揭示媒介特性之所以重要,因为“不同的媒介特征,决定了媒介的能力,它能做什么,不能做什么。现象学和存在论的角度,媒介不仅成其所是,还成其所能”⑤。

先来看看中国画这种媒介的“所是”。我们不妨将之看作一种“融媒体”——把绘画、书法、文学(诗歌、散文、骈文)等既有共同点、又存在互补性的不同媒介进行了集成式创新。这三种媒介相互作用的

① 高居翰:《隔江山色:元代绘画 1279—1368》,宋伟航等译,北京:三联书店 2009 年版,第 85—91 页。

② 宋如林:《松江府志》卷六十二《寓贤传》,清嘉庆松江府学刻本,第 16 页。

③ 雷吉斯·德布雷:《媒介学引论》,刘文玲译,北京:中国传媒大学出版社 2014 年版,第 125 页。

④ 陆蓓容:《宋荦和他的朋友们:康熙年间上层文人的收藏、交游与形象》,杭州:中国美术学院出版社 2016 年版,第 59 页。

⑤ 黄旦:《城市传播的研究设想》,复旦大学“中外新闻传播理论研究与方法”课程讲座实录,2019 年 7 月 2 日。

同时,各自的情境会不自觉地叠加,释放出一个更加广阔的意蕴空间。画上有诗文题跋,唯独中国画如此,西方绘画为何不曾也不能如此呢? 阮璞指出西方绘画自古希腊以来,一直遵循“摹仿说”道路,画幅必表现特定空间、视点、光源,给人以真实感性形象。为避免破坏画面的错觉效果,自然不便在画上题款。此外,中国文人写字、画画都用毛笔,而在西方,写字用笔与作画用笔始终是两码事。①最迟从北宋开始,中国画“超越了具象艺术”,放弃了对亦步亦趋描摹外部世界的重视,成为反映画家内在心灵的艺术。②对于文人来说,绘画、书法与诗歌一样,都是为了表达自身的经验、情感和价值理念,并将之传递给志趣相投的人们。文人将擅长的诗文、书法融入绘画创作中,既是为了展示才华、与职业画家相区隔,也有现实的考虑:他们是业余创作者,通常只能掌握竹、石、梅、兰等简单图式,但通过诗文题跋,就可以用相同的图像满足不同的社交需求。

“所是”的区别,也造成不同媒介“所能”的差异。西方绘画一旦创作完成,就进入“封闭”的状态,它们也会在不同的观看者、鉴藏家手中流转,也会触发各种关系,但这一切不会在画面本身留下丝毫痕迹。相反,即使是在画面上,一幅中国画也始终处于“未完成的”开放状态,它最独特的“所能”就在于:可以在一个平面卷轴上构建一个或多个跨时空的场域,使文人士大夫得以在这些场域中展开丰富多彩的传播实践。

“场域(field)”的概念借自布尔迪厄(Pierre Bourdieu)。他从关系的视角审视社会,提出“场的角度就是关系的角度”。因此,场域可以被定义为“各种位置之间存在的客观关系的一个网络(network),或一个构型(configuration)”。③每个场域都遵循自身特有的逻辑、规则和常规在运作。在一个社会中,存在着政治、经济、文化、宗教、美学等一系列不同场域,而在一幅中国画中同样可能存在多个场域。比如在上述讨论的《竹石霜柯图》中就存在着自我呈现、社交酬酢、知识生产三个不同场域。

还有一些画作中甚至存在着政治权力的场域,黄公望的《富春山居图》便是一例。乾隆皇帝一直心系此画,他的梦想很快实现,且是加倍实现——1745 年,《富春山居图》被网罗入宫,乾隆爱不释手。可一年后,他竟又得了一幅旧为安岐所藏的《富春山居图》。原来,乾隆先前所得只是仿本(世称“子明卷”),后来入宫的那件(世称“无用师卷”)才是真迹。然而,乾隆却做了错误判断。这或许是真的看走了眼,抑或虽然心知肚明却因为自负拒绝承认。总之,这两幅画获得了截然不同的待遇:真本被束之高阁,仿本却被当成心肝宝贝。乾隆一次次在画卷上题写跋语,天上、山上、水中统统写满,总共五十五处,大约创造了中国历史上同一人在同一画上题跋最多的纪录。如果仅从艺术角度去理解乾隆的行为恐怕是片面的,因为他从未把收藏、品鉴艺术当作纯粹的业余消遣,而是带着深刻的政治意图:作为一个异族统治者,他延续、占有、控制了汉族的文化传统。乾隆在许多古画上留下的诗文和印章就是这种掌控的昭示与证明。因此,子明卷上的五十五通题跋构成了一个强大的政治权力场域,乾隆以至高无上的权威对画作的真伪进行了评判,并以不断加码的方式,强化这一决断。

在真迹无用师卷上也存在政治权力的场域,而这一场域中的行动者除了乾隆之外,还有他的臣子们。乾隆虽认为这幅画是假的,却仍然在画卷上留下了自己的观后感。这段文字有三点颇耐人寻味。首先是内容。乾隆表示已对前后两卷《富春山居图》做过对比,后一卷的出现使他更加确定先前所得才是真迹。两卷上皆有董其昌题跋,而乾隆以不容置疑的口吻判定后一卷上的“笔力茶弱,其为赝鼎无疑”。但为了展示一个收藏家的胸襟,他决定保留后一卷,“惟画格秀润可喜。亦如双钩下真迹一等,不妨并存”。最后他还把之前收藏过此卷的安岐、高士奇、王鸿绪等人狠狠嘲笑了一通,说他们浪费钱财

---

① 阮璞:《中国画诗文题跋浅谈》,《画学十讲》,第 197—198 页。

② 卜寿珊:《心画:中国文人画五百年》,皮佳佳译,北京:北京大学出版社 2017 年版,第 46—109 页。

③ 布尔迪厄、华康德:《实践与反思:反思社会学导引》,李猛、李康译,北京:中央编译出版社 2004 年版,第 133—134 页。

搞收藏,不过是叶公好龙罢了。这段文字的落款是“乾隆御识,臣梁诗正奉敕敬书”,也就是说书写者并非乾隆本人,而是他的词臣梁诗正。这便是第二点有趣之处:前一卷上亲笔题写五十五通跋语,后一卷上却不愿自己动笔——乾隆一方面亮明观点,一方面又让自己的笔迹“缺席”,从而强调了对这一卷真伪的权威论断。第三点值得注意的是这段题跋的位置——它在画卷起首天水交际的醒目之处。乾隆常因其在书画上随处题字的习惯而受到诟病,但这不单是一个审美趣味的问题,更是一个权力问题。乾隆喜爱艺术品,更要掌控它们——君王的意志永远优先于一切。乾隆借梁诗正之手阐明了自己的观点,又命梁国治、刘墉等七位大臣联合撰写了一长段鉴定意见,并由金士松执笔题写在画卷的拖尾。大臣们当然附和乾隆的裁定,言之凿凿地断定“是卷特仿本之佳者耳”。大臣们真实的看法并不重要,每个场域都有自己的原则和逻辑,在政治权力的场域中,臣服、顺从、支持是臣子们不二的行事法则。

在两卷《富春山居图》中都存在着权力之场,从诸多题跋中,我们得以窥见乾隆和他的臣子们在这一场域中的种种行动及背后动机。除了权力之场外,在《富春山居图》的真迹上还有其他场域的存在。首先是社交场域。黄公望本人的题跋表明了此画的创作背景:这是送给朋友无用师的一件“礼物”。不同于倪瓒绘制《竹石霜柯图》的快速,黄公望在这幅画上下了三年多的工夫。这段题识仔细记录了作画的情境,特别是所花费的时间。这或许可以理解为黄公望与无用师之间绵绵不尽的深情厚谊。但即便是友情的场域,也难免受到权力影响,题识中提到无用师的担忧——他害怕有“巧取豪夺者”会采用诱惑或胁迫的手段夺走黄公望本打算送给自己的画。保险起见,他要求画家题字声明此画归他所有。

此外,在这幅画卷中,明清诸多藏家的题跋还构成了一个知识生产的场域。鉴藏家们以接力棒的方式记录下此画流传的脉络,探讨了画作的风格,辨识了画作的真伪。还有画作流传过程中的种种轶事、鉴藏家们的艺术观念也在这一场域中被生产出来。这些知识随着画卷被传递给后世之人,影响着他们对画作的认识。

从媒介视角出发审视诸如《富春山居图》这样包含诗文题跋的中国画,就会发现各种场域的存在:有时一个,有时几个,各场域间还会相互交叠。不同时代的文人士大夫(乾隆可视为有文人做派的君王)在这些场域中活跃着,而他们的诗文题跋则揭示出其行动背后的种种逻辑。

三、中国画的开放性与关联性

我们探讨了图文结合的中国画作为一种媒介的独特性,它可以跨越时间、跨越空间,建构性质各异的场域,如此一来,一幅画就不再是平面的、静态的、单一的,而是立体的、动态的、关系交错的。接下来我们要追问:诗文题跋何以成就中国画的独特媒介性?

首先,绘画大多出于一人之手,是一次性完成的,但诗文却由不同人题写,可以在一个很长的时间范围内不断增加,这就导致了中国画作为媒介的第一个特征——开放性。画中的各个场域并非同时形成,而是在时间长河中逐步构建的:在倪瓒《竹石霜柯图》中首先出现的是自我呈现场域,然后是社交酬酢的场域,最后是知识生产的场域;而在黄公望的《富春山居图》中,首先出现的是社交酬酢的场域,知识生产和政治权力的场域则在更晚时候才陆续形成。

不同的场域逐渐产生,即便在同一个场域里,也会不断有新来者加入:画家的某位朋友题跋之后,还会有其他朋友在不同时候为同一幅画作跋;在知识生产的场域中,讨论者们往往来自不同时代,他们通过题跋的方式,谈论、品评前代人的作品,回应(赞同、反驳、补充)之前观赏者的心得体会。①文人士大夫对于绘画媒介的这种“开放性”有充分的自觉:画家作画时,会特意留下给他人或自己题跋的空间——比如在扇子的一面画画却将另一面留白,或者给一幅山水留下大片天空。鉴藏家也常常会准备一段长的白纸给后来者书写他们的心得体会。

---

① 李晓愚:《论中国画跨代传播中的图像志传统》,《学术月刊》2018年第12期,第128—141页。

在这样一个开放的场域中,甚至同一个人也可以多次进行不同意图的传播实践。比如乾隆在《富春山居图》(子明卷)上的五十五通诗文,就是在五十多年间——从乾隆十年(1746)到嘉庆四年(1799)——陆续题写的:有时是为了考证画作真伪,有时是为了阐明艺术观念,更多时候是只是为了记录心情。

鉴藏家在一幅画卷上多次题跋,画家本人也会。在沈周所绘的《京口送别图》上就有他本人先后题写的三通诗文。这幅画是沈周送给太史吴宽的礼物,因此我们可以将之放在社交酬酢的场域下观看。吴宽,字原博,号匏庵,是沈周的同乡。成化八年(1472)状元及第,累官礼部尚书,兼翰林学士。沈、吴两人年轻时就经常同游连榻,往还唱酬。后来吴宽官居高位,但始终与沈周保持着深厚友谊。据沈周坦承,吴宽很欣赏自己的画,所以当地人"有求于太史者,辄来求予画,以饵之",但凡有求于吴宽,便想方设法送上一张沈周的画作为"雅贿"。①《京口送别图》创作于 1497 年,吴宽即将北上,此时沈、吴二人均垂垂老矣。沈周明白此去可能就是永别,故而一直将吴宽从吴门(苏州)送到京口(镇江),并绘图赠别。沈周采用了"一水两岸"的典型送别图式,并在卷尾题诗一首,以志别情。在得到这件礼物的五年后,吴宽卧病在床,可能预感到来日无多,他特意让人将另一张纸与沈周的画装裱在一起——纸上抄录的是当年分别时他写给沈周的两首诗以及沈周唱和的两首。这便是《京口送别图》上沈周的第二通诗文。而沈周的第三通诗文写于 1507 年,此时吴宽已经作古,当吴宽的儿子将这幅图画带到八十一岁的沈周面前时,沈周不胜感慨,复以前韵,再次和诗二首。沈周在第一首诗中表达了对自己与吴宽死生相隔的惆怅,第二首诗则将焦点转向吴宽的儿子,先以杜甫的儿子杜宗武作比,大赞吴奕能够继承父亲的诗书家学,接着又表达了希望后辈们能将沈、吴两家的友谊接续下去的心愿。这次题诗的双重目的,沈周自己在题跋中也说得很明白:"一诉别离死生之迹,一重令嗣中舍(吴奕)后能爱存前好而已"。

柯律格在讨论文徵明的应酬画时借用了"给予,同时也保有(keeping-while-giving)"这一模式。②而《京口送别图》同样符合这一模式,画家与画作、画家与受画人的关系并未因给予而结束,相反,画作成为画家与受画人之间友情延续的媒介。这幅画并非一次性(one-off)的作品,它至少经历了三个重要时间点:1497 年(沈、吴告别)、1504 年(吴病中装裱)、1507 年(沈应吴子之请再次题跋),沈周的三通题诗在这三个时间点依次被增加到画作上。这些题跋不但逐渐改变了画作的面貌(越来越长),也逐步增加了画作的功能——从送别的礼物,到追忆故人的纪念品,再到子孙延续友情的凭借。通过诗文题跋,图画中的社交场域也得以扩大:友谊从沈、吴二人延伸至他们的后人。

巫鸿曾做过一个实验:让学生在电脑上把一幅古画上各种后加的成分全都移走,然后再按照年代先后一项项加入。其结果如同一个动画片,最先出现的是一幅突然变得空荡荡但又十分谐和的构图,以后的"动画"越来越拥挤,越来越被各种零碎片段所充满。当看惯了布满大小印章和长短题跋的一幅古画,忽然面对丧失了这些历史痕迹的原生态,一时甚至会产生四顾茫然、不知所措的感觉。③这个实验也提醒我们,与西方绘画不同,诗文题跋的加入使得中国画永远处于"未完成时",它的面貌、它的功能、它的艺术价值都有不断改变、不断丰富的巨大潜力。

作为媒介的中国画还有另一个重要特征:关联性。这一特征则与诗文题跋的社交实用性密不可分。对于古代文人而言,诗歌不仅仅是一种艺术形式,也是一种重要的社交媒介:在祝寿、送别、宴饮、贺人新婚或生子等诸多世俗场合,无不作诗。不过,在时间的长河中,大部分诗歌渐渐摆脱了实际功用,正如今人会在"红豆生南国,春来发几枝"中玩味爱情的缠绵,却忘了这是王维与友人李龟年赠别的诗作。中国画上诗文题跋往往是彼此呼应的。若细细爬梳这些诗文题跋,便会发现一张张复杂的社会网络图。

---

① 沈周:《和吴匏庵所题拙画诗韵》自序,《沈周集》,上海:上海古籍出版社 2013 年版,第 379 页。

② 柯律格:《雅债:文徵明的社交性艺术》,刘宇珍等译,北京:三联书店 2012 年版,第 70 页。

③ 巫鸿:《美术史十议》,北京:三联书店 2008 年版,第 48—49 页。

沈周的另一幅画作《魏园雅集图》就是一例。这幅画记录了沈周与六位朋友在士大夫魏昌家园林里的一次聚会,他们游山玩水,饮酒赋诗,不亦乐乎。沈周绘制此图,并特意在画面上方留下大量空白,供诸人将雅集中所作的诗歌抄写其上。园林主人魏昌在画上题跋说:

> 成化己丑冬季月十日,完庵刘佥宪、石田沈启南过予,适侗轩祝公、静轩陈公二参政、嘉禾周疑舫继至,相与会酌,酒酣兴发,静轩首赋一首,诸公和之。石田又作图,写诗其上。蓬荜之间,烂然有辉矣。不揣亦续貂其后。传之子孙,俾不忘诸公之雅意云。

这段题跋详细交代了雅集的时间、人物、地点、起因、过程等。这些信息为作品提供了重要的情境(context)。如果脱离了具体场景,那么这只是一幅山水画,与聚会、友谊、记忆等都毫无关系。在《魏园雅集图》中,图画与文字构成了一种奇妙的互补:文字使得图画被放置在生动的历史场景中,而图画则将七通诗文题跋纳入了一个关系的网络。如果没有这个网络,这些诗文就是孤独的、零散的、失去情境的。且以沈周的诗作为例,他在画上自题诗云:

> 扰扰城中地,何妨自结庐。安居三世远,开圃百弓余。僧授煎茶法,儿抄种树书。寻幽知小出,过市即巾车。

这首诗不仅出现在《魏园雅集图》上,也被收入了沈周的诗集《石田稿》中。诗作的题目为"和陈大参宗理韵题魏公美小景",其中有两个字与画上题诗不同:一是"百弓余",诗集中作"十弓余";二是"知小出",诗集中作"知少出"。我们可以通过比勘这些细节的差异,获得有关诗作初稿、改写、传抄、刻印等的信息。诗文题跋是美术世界中的文学文献,其对于文学研究的重要价值,于此可见一斑。①但更重要的,通过比对同一首诗在图画与在诗集中的种种差异,我们可以对中国画这一媒介的关联性特征有更清晰的认识。在《石田稿》中,沈周的诗是一个孤立的存在,没有其他人的诗文与之呼应。从诗题中我们只知道这是和陈述的诗作,描写的对象是魏家的园林,至于是在何种场景下和诗?陈述的诗写了什么?还有谁和诗?我们都无从了解。然而,在《魏园雅集图》中,沈周的题诗位于其他六位雅集文人的诗文题跋中间,与生动的图画相互生发,且画中七通题跋皆是作者手迹。于是,诗作瞬间拥有了生命力,它与图画、与其他诗文之间的关联得以建立。

《魏园雅集图》以诗书画合璧的方式立体地呈现出明代中叶士大夫文学雅集的全貌,而画卷上的七通诗文题跋则构建出一个吴门文人交往的社会网络。所谓"社会网络"即人与人之间以及群体与群体之间的联系。理解社会网络最佳的方式是把他看作一张网,或者一个矩阵,其中纵向和横向线条相交的点,叫作"节点(nodes)"。②在《魏园雅集图》的这张网络里,魏昌就是一个节点。作为主人,他以题跋的方式对这次雅集加以总结,并道出制作这幅诗书画合璧作品更深的一层意图:"传之子孙,俾不忘诸公之雅意云",希望画作能够传给后世子孙,使他们不忘记先辈们之间的美好情谊。这幅画既确认强化了现存的关系(七人的友情),也生产出新的关系(后世对先辈的怀念,或者还有后辈间的友谊)。

与沈周密切相关的《崇山修竹图》也是一件兼具开放性和关联性的画作,它展现出了更加复杂的关系网络。这幅画的作者是沈周,不过画上的第一通题跋却出自沈周的好友刘珏(也是魏园雅集的参与者)之手:

> 柳暗花明入凤城,壮游不动别离情。贾生袖里多长策,欲为君王致太平。吾弟以规角艺南宫,因题沈启南山

---

① 另一个有代表性的例子是上海博物馆收藏的《词林雅集图》。画卷上有十余位明代诗人在雅集中题写的诗作,其中一部分被收入作者的别集,但文字有所出入,因而具有重要校勘价值;还有一部分不见于集部文献的诗作,为深入研究明代文学提供了崭新资料。此外,别集中的诗作彼此间没有联系,而当它们一并呈现在画面上时,则重构了文学创作的真实情境。陈正宏对此画进行了细致分析,参见《美术世界中的文学文献——以一件诗画合璧卷为例》,《诗画合璧史丛考》,杭州:中国美术学院出版社 2019 年版,第 3—16 页。

② 安东尼·吉登斯、菲利普·萨顿:《社会学基本概念》,王修晓译,北京:北京大学出版社 2019 年版,第 178 页。

水,以期其远大,时成化六年春仲完菴刘珏廷美识。

1470 年,刘珏的幼弟刘竑(字以规)即将上京应试,刘珏将沈周的画作为赠别礼物,希望弟弟能在京城闯出一片天下。两年后,刘珏去世。刘竑便带着这幅画分别拜访了在京为官的吴宽和文林(他们与刘氏兄弟同乡,又都素来与沈周交好),请二人题跋,以此与哥哥的故交接续友谊。文林的跋语点明了画作的隐居主题("辋川图")和赠别的功能("渭城诗""千里相看有所思"),也道出了刘珏与沈周之间的情谊(刘郎去后沈郎悲)。吴宽的题跋要早于文林几日:

刘子读书处,茆亭水木间。杖藜何日去,相与入穿山。予尝闻以规其乡穿山之胜。欲一游之而未能。故及之。壬辰秋仲十九日吴宽记。

从题跋来看,吴宽认为这幅画表现的是刘竑上京应试之前,在老家的深山中闭门苦读的情景。画面的崇山峻岭间有一座茅舍,其中端坐读书的男子正是刘竑。那么,这真是刘竑的日常写照么?我们不妨请出画家本人,听听他怎么说:

水墨微踪认始真,品题流落两伤神。瞻乌爰止知谁屋,画鹤能来待故人。白发聊随山玩世。青毡虽在物何珍。悠悠往事诗重诉,又是浮生一梦新。此图旧与马抑之,展转以规所。凡题者□人,唯匏庵、如醺在,余并抑之、以规皆化去。感慨乃有是篇。辛酉七夕后一日。沈周。

虽然沈周绘制了《崇山修竹图》,但并未在画上题款。上述文字作于 1501 年,也就是画作完成的三十多年后。因为画上已经没有多余空间,沈周只好把题记写在另一张纸上,再装裱于画作上方。沈周揭示出一个重要信息:此图原是他赠与马愈(字抑之)的礼物,并非专为刘氏兄弟而作。后来画作不知如何到了刘珏手中,又被刘珏送给弟弟——吴宽或许并不知道此图乃是转赠,故把画中寻常的点景人物视为刘竑的写照。当沈周再次见到这幅画时,上面已经增加了刘珏、吴宽、文林等一干老友的题跋,这些文字让他陷入深深的感伤:诸多题字者中除了两人之外,其余皆已作古,连马愈、刘竑也都不在人世了。这幅画记录了友谊、亲情以及聚散离合的无奈,它的出现,将尘封的往事一一开启。于是年迈的沈周跨越三十载悠悠时光,回忆并增补画作。我们很难体会这幅画在沈周和他的朋友们之间曾具有的完整意涵,但通过梳理它的流转经过,我们可以大致勾勒出一张社会关系网,其中至少包含三段重要关系:沈周与马愈的友谊,刘珏与刘竑的手足之情,沈、刘、吴、文之间的交情。而此画作者沈周正是这一网络的节点。

从上述的分析可以看出,诗文题跋的加入使得中国画这一媒介具有了两大特征:开放性和关联性。这两个特征相辅相成、关系密切:正因为开放,才能克服空间与时间的障碍,不断形成新关联;而画作中已经确认的关系,又为打造新关系提供可能,从而拓展了画作的开放性。

四、结　语

包含诗文题跋的中国画是一种独特的媒介。我们了解了它的"所是"——一种融合诗、书、画的集成式创新,也分析了其"所能"——在一个平面画卷上构建若干具有开放性、关系性的场域;这些场域气氛各异,有的孤高清冷,有的言笑晏晏,有的情深脉脉,有的毕恭毕敬;怀揣不同意图的行动者(画家、他的友人、其他观赏者、收藏家等)穿越时空的界限汇聚在这一媒介上,在或平行或交叠的场域中展开各种各样的文化实践。在实践中,画作的面貌、含义、功能和价值也在不断改变。从观看者的视角来看,西方绘画是单一的、静止的,而中国画经度上是历史的,纬度上是多艺术形式、多角度的互相激荡碰撞的。借助中国画上的诗文题跋,我们可以看到一个个活泼泼的生命从各自的时空向今天走来。

在把握住这一媒介的"所是"和"所能"之后,还有一个问题:它何以能如此?我认为答案依然藏在图画、文字与书法间形成的张力之中。除了视觉化的生动再现之外,图画的最大优势在于它的审美性,这使其成为一块"磁石",吸引同时或异代的文人围绕着它,以诗文题跋的方式描述、谈论、品评它。而图画也有一些先天"缺陷",有赖文字予以弥补。其一,图画本身没有时间元素——它可以记录聚会,却

无法记录聚散;它可以见证关系,却无法延续关系;它可以再现某时某刻,却无法表现时光的变迁。而描绘时间推演中的沧海桑田、物是人非却是文字的“拿手好戏”。其二,图画是拒绝参与的——通常而言,一旦画作被完成,它就自成一个隔绝孤立的空间,任何人可以描述、谈论、品评一幅画,但不会影响画作本身。而中国画却是一个例外,诗文题跋的加入消解了图画的封闭性,使它对当下与未来的观看者敞开,也使其自身的意义、功能、价值始终处于变动的状态。其三,图画本身没有语境——我们无法从图画本身获得关于其创作动机、流传脉络、使用场景、接受影响的任何信息,因而很难真正把握图像承载的意义。而诗文题跋却可以将图画放置在具体的历史场景中,以帮助我们定位。一旦题跋与画卷分离(此事经常发生),我们便无法复原这件作品的原本脉络。

在一幅中国画中,图像以其审美价值召唤、促进文字的产生,并将不同时代的、个人化的、零散的文字组织在一起;而文字也弥补了图像的种种不足。在二者之间还有一个重要中介,那就是书法。与图画风格相协调的书法,使得文字不但不会损坏画面,反而有助于提升画作的艺术价值。比如在《竹石霜柯图》上,钱惟善的行书与倪瓒画石所用的笔法、杨维桢的草书与倪瓒画树所用的笔法相呼应,毫无“违和”之感。就这样,在中国画中,图像、文字、书法为彼此赋能,继而扩大了整件作品的表达潜力。

诗书画合璧的形式之所以能成就中国画独特的媒介性也与中国画独特的媒材及装裱方式有关。巫鸿提醒我们不能仅仅把一幅画看作是画出来的图像,而且要将其视为图像的载体。①文人画最常见的载体是手卷、立轴、册页和扇面。②这几种载体都具有空间延展的可能:手卷末端的尾纸可以不断延长;立轴的四周也可以接裱镶料;册页可以增加对开组数;扇面的画心可被装裱为册页。媒材的空间延展性为中国画的开放性提供了物质基础。此外,与壁画、屏风画、油画相比,这些媒材更加轻便,可以卷起或折叠,便于携带。这促进了中国画在文人间的流转,使关联性成为可能。

如果以媒介的视角审视图文结合的中国画,就不难注意到其中的种种传播现象。艺术即传播,西方绘画当然也可以传达画家或赞助人的情感与理念,但中国画的传播功能有其独特之处:一是自我传播(intra-personal communication):中国文艺具有“言志”的强大传统,书画被视为文人的“心印”,成为“表我意”的重要工具;二是酬酢往还(social exchange):除了“写胸中逸气耳”之外,书画还是一种构建社交关系的手段,被笼罩在制作、展示与回应的情境中,而在西方绘画中就没有出现类似的现象;三是跨代传播(intergenerational communication):后代的艺术爱好者以题跋的方式,欣赏和回应前代人的作品,由此书画便成为不同时代的人之间延期对话的媒介。西方的艺术鉴藏家当然也会对画作发表意见,但你无法想象他们把意见直接写在画面之上。

媒介“不仅仅是某种意愿与目的的工具,而且是一种明确的生活方式:它是一种有机体,是反映我们思想、行动和社会关系中的矛盾的缩影”③。人们不可能随心所欲地使用媒介,就中国画这一媒介来看,其使用者只能是具有学问根柢、善书法、能作诗的文人士大夫。项元汴“免题钞”的故事很好地说明了一点:

> 项墨林画得松雪翁意,而题画辞句多累。当时乞其画者,先以青钱三百馈小童,毕即用印记取出,免其题识,谓之免题钱。④

项元汴是明代嘉兴巨富,精于鉴藏,也擅长画画,作品颇有赵孟頫的意境,可因为书法与作诗水平不高,求他画的人只能想法子买通他的仆人,画一完成盖上印章就取出,以免他在上面题写诗文。近代画

① 巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,上海:上海人民出版社 2009 年版,第 1 页。

② 关于这几种媒材的讨论,参见谢柏轲:《中国画之风格:媒材、技法与形式原理》,柴梦原译,北京:北京大学出版社 2020 年版,第 30—37 页。

③ 詹姆斯·凯瑞:《作为文化的传播》,丁未译,北京:中国人民大学出版社 2019 年版,第 8 页。

④ 吴修:《青霞馆论书绝句》,《美术丛书》第 2 册,黄宾虹、邓实编,南京:江苏古籍出版社 1997 年版,第 1061 页。

家齐白石出身寒微,年轻时,老师陈少蕃也曾叮嘱他:“画画总要会题诗才好,你就去读《唐诗三百首》吧。”①由此可见,媒介与人的习性、生活方式和自我构成密不可分,“媒介造就人,一代媒介自成一代人”。②当我们以媒介视角审视图文结合的中国画就会发现,它与文人士大夫群体不是简单的客体与主体关系,而是成就了彼此。

一方面,文人通过中国画这一媒介展开丰富的传播实践,这些传播活动“并非直指讯息在空中的扩散,而是指时间上对社会的维系;不是指传达信息的行为,而是共享信仰的表征”③。另一方面,中国画这一媒介也塑造着文人士大夫群体,既对他们的学识、品味、技艺提出挑战,也促成了他们彼此间跨越时空的社会交往。如今,作为文本的中国画得到前所未有的妥善珍藏,但作为媒介的中国画,却因为士大夫群体的消失,而日渐式微。

Understanding the Harmonious Combination of Paintings With Calligraphical Works and Poems from the Perspective of a Medium

Li Xiaoyu

(*School of Journalism & Communication*, *Nanjing University*, *Nanjing* 210093, *China*)

Abstract: The artistic form of the harmonious combination of paintings with calligraphical works and poems is unique to traditional Chinese painting, which has a lasting and profound influence on Chinese culture. Most existing studies regard the traditional Chinese painting as a static "text" with a combination of a picture and literary composition, but it is a "medium" in nature. Traditional Chinese painting constructed one or more open and relational cross-temporal-spatial fields on a plane scroll, which enabled the literati and scholar-officials to carry out their rich cultural practices. Through traditional Chinese painting, they could express themselves, pay back to others, strengthen their friendship, demonstrate their refined taste, generate and disseminate knowledge, and so on. These practices also constantly transformed the appearance, meaning, function and value of paintings. We should examine the traditional Chinese painting with a combination of a picture and literary composition from the perspective of a medium, viewing it as a diachronic and changing field. When the focus of the study shifts from the text to such actors as artists, viewers and collectors behind the text , and to their interrelationships, the unique function of Chinese art as a medium can be revealed.

Key words: traditional Chinese painting, medium, harmonious combination of paintings

(责任编辑　郑　园)

① 齐白石:《匠人匠心:齐白石自述》,北京:新世界出版社 2017 年版,第 74 页。

② 黄旦:《听音闻道识媒介——写在“媒介道说”译丛出版之际》,《新闻记者》2019 年第 9 期,第 46—50 页。

③ 詹姆斯·凯瑞:《作为文化的传播》,第 15 页。